

## Das Selbstbild der Wiener Secession um 1900

Anders als ihre ungarischen Kollegen waren die Wiener Künstler um 1900 viel stärker um eine gemeinschaftsbetonte Gestaltung ihres gesellschaftlichen Auftretens bemüht. Dies äußerte sich allerdings nicht in stilistischen Dimensionen, sondern betrifft als erstes jenes Bild, das die Kunst um 1900 für sich selbst entwirft.

Vor den Fond eines als „ambivalenter Ort der Moderne“ beschreibbaren Wiens, das alte Kaiserstadt und moderne Weltstadt in einem sein wollte, vor den „nicht lösbaren Spannungen zwischen einer multiethnischen Migrationsgesellschaft und den politischen Konzepten nationaler Homogenisierung (>deutsches Wien<)\“, bzw. vor den Hintergrund zahlreicher kultureller Heterogenitäten als Ergebnisse einer „vertikalen“ wie einer „horizontalen Differenzierung“ der Gesellschaft,<sup>1</sup> ist die Secessionsbewegung zu stellen und wird solcherart selbst ambivalent. Staatsaufträge, Staatsankäufe und Ernennungen bzw. Adellungen von Künstlerpersönlichkeiten beweisen im Übrigen, dass die Kunst in Wien nicht nur als „historistische“ in einem fruchtbaren Austauschverhältnis zum habsburgischen Staat und seiner Staatsidee stand. Jüngst wurden die Verflechtungen zwischen Secessionskunst bzw. Secessionskünstlern und dem Habsburgerstaat herausgestrichen, welche das Bild der Secession als einer gesellschaftspolitisch-revolutionären

- 1 Uhl, Heidemarie: Wien um 1900 – ein ambivalenter Ort der Moderne. In: Natter, Tobias G. / Frodl, Gerbert (Hg.): Klimt und die Frauen. Köln 2000, S. 14-17; vgl. auch Csáky, Moritz: Die Gesellschaft. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil: 1880-1916. Glanz und Elend, Ausst. Kat., Wien 1987, S. 39-51; vgl. zu den Ambivalenzen der Moderne auch: Allematt, Urs: Katholizismus und Moderne. Zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Schweizer Katholiken im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1989, wo besonders auf die Ambivalenz zwischen Katholizismus (Antimodernismus) und Moderne und auf die Ambivalenz des Antimodernismus am Beispiel der Schweiz eingegangen wird. Zu Wien um 1900 vgl. Csáky, Moritz: Die Wiener Moderne. In: Haller, Rudolf (Hg.): Nach Kakanien. Annäherungen an die Moderne. Wien / Köln / Weimar 1996, S. 59-102 (Studien zur Moderne, hg. von Moritz Csáky u. a., Bd. 1.), wo das Bild einer durch zahlreiche gesellschaftliche, philosophische und ästhetische Pluralitäten gekennzeichneten Moderne nachgezeichnet wird; vgl. zu den Begriffen der horizontalen (herkunfts- und sprachbedingten) und vertikalen (schichtspezifischen) Differenzierung der Gesellschaft und zur historischen Begründung ihrer Anwendbarkeit im Falle der Habsburger-Monarchie: Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay. Wien / Köln / Weimar 1998 (verb. Aufl.) 1998, 167 ff. und zusammenfassend: Csáky, Moritz: Ambivalenz des kulturellen Erbes: Zentraleuropa. In: Csáky, Moritz / Zeyringer, Klaus (Hg.): Ambivalenz des kulturellen Erbes: Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich. Innsbruck / Wien / München 2000, S. 27-49. Michel Foucaults Ergebnisse umgelegt, könnte man überhaupt von einer Vielfalt diskursiver Formationen der Zeit um 1900 sprechen, der eine Vielfalt von ebenfalls als Diskurse erklärbaren Perspektiven auf die Zeit um 1900 antwortet; vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1981.

Kunstbewegung als bei weitem zu einseitiges erscheinen lassen.<sup>2</sup>

Und ambivalent ist auch die künstlerische Produktion. Ihr Erscheinungsbild changiert zwischen den Polen einer selbst- und formbewussten, selbstbedeutsamen und selbstreflexiven „modernen“ Kunst und einer stärker an überlieferte, traditionelle Vorbildlichungsweisen anschließenden Kunst der Moderne.

Im Folgenden soll es um den Kreuzungspunkt der eben angerissenen Ambivalenzen gehen und also um die Frage, mit Hilfe welcher eigens produzierten Bilder die Secession ihr gesellschaftliches Selbstbild baut, welche Bilder zur Vertretung der das künstlerische Selbstbild bestimmenden Ideen eingesetzt wurden. Es steht mithin eine für sich schon ambivalente Form zur Diskussion, die angerissenen Ambivalenzen abzubilden: das allegorische Bild. Um seine Verfasstheit, um die es im Allgemeinen bestimmenden Funktionszusammenhänge soll es zunächst kurz gehen, bevor unser Augenmerk zurück auf jene Allegorien fallen soll, die um 1900 als Stellvertreter der secessionistischen Kunst im Einsatz sind.

Zu den vielen anerkannten Differenzen, die eine Abgrenzung von Historismus und Moderne begründen und immer weiter fortschreiben, zählt bislang auch das vielerorts wahrnehmbare Aussterben der Allegorien in der Moderne. Man sollte dem jedoch nicht vorschnell zustimmen. Denn besser als von einem Aussterben der Allegorien sollte von einer schrittweisen, keinesfalls abrupten Verlagerung gesprochen werden, welche sowohl die allegorischen Inhalte als auch die Weisen ihrer Vermittlung betrifft.

## Die Allegorie zwischen Historismus und Moderne

Die historistische Verwendung allegorischer Figuren, von Personifikationen also, war regelrecht verschwenderisch. Kaum ein Bauwerk, dessen Schmuck auf sie verzichtete, kaum ein Möbelstück, das sie nicht kannte. Als *Re-Präsentationen* (als Präsentationen eines zu erinnernden Absenten) sind sie gegenwärtig überall, wo es zu repräsentieren gilt, ob im imperialen oder bürgerlichen Rahmen.

Das beliebteste Genre der zweiten Jahrhunderthälfte, das Denkmal, kommt ohne sie nur selten aus. Selbst wo es um die Betonung und Beschreibung des geschichtlich überlieferten Umfelds der zu ehrenden Person ging, wird auf eine allegorische Überhöhung des am Denkmal Gezeigten selten verzichtet. So zeigt etwa das von Caspar v. Zumbusch 1875-88 errichtete Denkmal der Kaiserin Maria Theresia als Bekrönung jenes durch die Porträts der „staatstragenden“ Persönlichkeiten verdeutlichten Staatsapparates die

2 Vgl. Heerde, Jeroen van: Der habsburgische Staat und Gustav Klimt. Szenen einer fruchtbaren Beziehung. In: Natter / Frodl 2000, S. 18-24.

Allegorien der herrschaftlichen Tugenden „Weisheit“, „Stärke“, „Gerechtigkeit“ und „Milde“.

Für den Historismus galt der Einsatz einer allegorischen Figurenwelt als das einfachste Mittel, seine Intentionen umzusetzen, nämlich Mythen zu erzeugen, welche vornehmlich um Begrifflichkeiten wie „Geschichtlichkeit“ oder „Weltganzen“ kreisten.

Beiden Konstruktionen hat sich die Allegorie als Bindemittel nützlich erwiesen: zum einen der von ihr beanspruchten Überzeitlichkeit wegen, zum anderen aufgrund ihrer Überräumlichkeit. Mit den Personifikationen wurden Ideologien transportiert, am offensivsten freilich jene, die den Fortbestand der bestehenden Weltordnung verfestigen wollten. Die Vereinheitlichung der Geschichten zur großen, legitimierenden Erzählung, die Konstruktion des Geschichtlichen also vor dem Fond der vielschichtigen und ambivalenten Vergangenheiten scheint mit ihnen problemlos zu gelingen, ebenso eine Einheits-Konstruktion, welche das Verlangen lenkt, der nun erreichbar scheinenden Idealität des Weltganzen hinterher zu jagen.

Der Historismus verknüpft Vergangenes mit Gegenwärtigem, um daraus Erzählungen zu konstruieren. Das ist überall dort, wo Zeichensysteme im Spiel sind, eigentlich nichts Besonderes, ergibt sich quasi zwangsläufig aus dem Zeichengebrauch selbst: Jedes Zeichen weist zurück auf den Zeitpunkt seiner Anwendung, verpflichtet diesen mit den Zeitpunkten seiner Voranwendungen und Codierung, um damit seiner Gegenwärtigkeit Sinn zu verleihen. Die Allegorie, selbst Bestandteil eines kulturellen Gedächtnisses, ist aufgrund ihrer Zeitenthobenheit und Traditionsbedingtheit das probateste Mittel, neue Räume für ein kulturelles Gedächtnis zu gewinnen, bzw. das durch sie Geschmückte als Inventarstück des kulturellen Gedächtnisses zu markieren.

Nicht zuletzt kann die Allegorie damit auch zur Abstützung erfundener Traditionen<sup>3</sup> dienen, schon weil mit ihr Gekennzeichnetes als altehrwürdig erscheint, auch wenn es neu ist. Andererseits verschwindet die Allegorie dort, wo ihr auf inhaltlicher Ebene und quasi in Nachwirkung der klassischen Allegoriekritik (bei Diderot, Lessing und anderen) nun nicht mehr zugetraut wird, der Geschichte als positivistischer „Tatsachenschilderung“ wirklich gerecht zu werden.<sup>4</sup>

Auch die Idee des Weltganzen dient einer Totalitäts-Anverwandlung, dem Streben das Eigene vor die blasse Folie eines Anderen zu stellen (wie das bei den Weltausstellungen offensichtlich wird), und findet so in der jeweilig ideologisch begründbaren Weltsicht ihre Grenzen, äußert sich dann z. B. als eurozentrisch oder national.<sup>5</sup>

3 Vgl. Hobsbawm, Eric J.: Das Erfinden von Traditionen. In: Conrad, Christoph / Kessel, Martina (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 97-118.

4 Vgl. etwa Bornemann, D. W.: Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche. Freiburg i. Br. / Leipzig / Tübingen 1899.

5 Vgl. prototypisch Schillers Antrittsvorlesung in Jena 1789, wo als Universalgeschichte eine eurozentrische Weltgeschichte vorgetragen wird, die alle außereuropäischen Kulturen nur als

Am Ende mag die Rechnung aufgegangen sein: „Das 19. Jahrhundert hat die Kultur der abendländischen Völker auf dem ganzen Erdball durchgesetzt“, meinte Evers 1965.<sup>6</sup> Und wo nicht nachhaltig, bleibt dieser Tage zu ergänzen, wird noch immer Krieg geführt.

Es wundert daher nicht, dass die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert nur so vor Allegorien strotzen, gehören sie doch nicht nur einer allgemein verbindlichen, quasi völkerverbindenden Sprachregelung, sondern auch die Repräsentation der eigenen Nation bzw. ihrer Leistungen kann mit ihnen auf allgemein verbindlichem Niveau erfolgen. In Wien findet sich die Anverwandlung eines Weltganzen direkt in der Architektur zur Weltausstellung 1873 abgebildet. Die Rotunde schließt die Welt zusammen, verschleift die Einzelteile zur geschlossenen Form, wie das in ihrem direkten räumlichen Umfeld auch die Ringstraße versucht.

Und als Implementierung der die Weltausstellung unter nationalistischen Vorzeichen bestimmenden Idee des Weltganzen in die Ringstraßenideologie darf schließlich der sogenannte „Makartfestzug“ gelten. Schon als „ambulant gewordene Weltausstellung“<sup>7</sup> interpretiert, fand am 27. April 1879 zur Feier des silbernen Hochzeitsjubiläums des Kaiserpaares in Wien ein Festzug statt, der „die Huldigung der Wissenschaften und Künste, der Bodenkultur, des Bergbaues, der Industrie, des Handels und Verkehrs theils in Historischen, theils in symbolischen Gruppen zum Ausdrucke bringen“ sollte.<sup>8</sup> Der damalige Kunstpapst Hans Makart hat die dritte Abteilung konzipiert und ausgestattet. Was hier an Allegorien in lebende Bilder verpackt und in einer „frühen Vorwegnahme der Breitleinwand im Film“<sup>9</sup> zur Schau gestellt wurde, spricht dem zeitbeherrschenden Makart-Stil aus tiefster Seele. Im Makart-Festzug vereinen sich die Kräfte. Eine ganze Welt wird dargestellt – freilich unter Ausklammerung des nicht Herzeigbaren. Die Ringstraße wird zum Erdkreis, die Habsburger Monarchie zur Operette. Was an Makarts Kunst mit Hevesi als Kostümierung des Kostüms, als Verkleiden der Dinge ineinan-

rohe Kindheit im System des Fortschritts zu begreifen imstande ist: Schiller, Friedrich: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. In: Der Teutsche Merkur, Nr. 11, November 1789.

6 Vgl. Evers, Hans Gerhard: Historismus. In: Historismus und bildende Kunst. Hg. von Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1963 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. I.), S. 25-42, 32.

7 Kassal-Mikula, Renata: Der Festzug der Stadt Wien, in: Kaiser Franz Josef von Österreich oder Der Verfall eines Prinzips. Ausst. Kat., Wien 1981, S. 181-184, 182.

8 Wiener Comunal-Kalender und Städtisches Jahrbuch 1880, 8. Jg., N. F., Wien 1880, 317 f.; zitiert nach Kassal-Mikula, Renata: Der Festzug. In: Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930. Ausst. Kat., Wien 1985, S. 40-49, 40.

9 Sottriffer, Kristian: Dekoration als Kunst. Die Überdeckung von Armut durch Reichtum. In: Sottriffer, Kristian (Hg.): Das groessere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Wien 1982, S. 51-55, 55.

der auf den allegorischen Kernpunkt zu bringen ist,<sup>10</sup> wird im festlichen Geschehen ins scheinhafte Leben integriert, erfüllt sich im Vollzug.

In diesem Sinn legt der Festzug die ideologische Rückbindung der Ringstraße offen: Er verdeutlicht die Ringstraße als ein allegorisches, Einheit bzw. „Zentrum“ stiftendes Repräsentationssystem. Die ganze Welt hat ihren Auftritt und huldigt der Habsburgerdynastie – zumindest werden ihre herzeigbaren Teile aufgeführt und zu einem ganzheitlichen Gebäude verbunden, in welchem dem Kaiser die Rolle des Zentrums, um das sich alles dreht, zukommt.

Um 1900 fand zunächst kein so deutlicher Einschnitt in der Verwendung der Allegorien statt, wie ihn der Titel einer „secessionistischen“ Kunst insinuieren würde.

Zum einen wird allenfalls jene ureigentlich historistische Entwicklung beschleunigt, in welcher sich eine Desemantisierung der allegorischen Figuren, also eine Aushöhlung ihrer Verweisstärke als Minderung ihrer inhaltlichen Differenziertheit vollzieht. Die strenge Konventionalität, wie sie die allegorische Figur in ihrer klassischen Prägung als explizite Traditions- oder Codegebundenheit auszeichnen mag, wird weiter aufgeweicht. Das zeigt sich exemplarisch am allegorischen Gebäudeschmuck, wie ihn Otto Wagner für sein Postsparkassengebäude konzipierte. War in den ersten Entwürfen noch daran gedacht, die Funktion des Gebäudes mit ausladenden allegorischen Figurengruppen zum Thema „Verkehr“ bzw. „Sparsinn“ zu verdeutlichen, bleibt von diesen im ausgeführten Bauwerk nur ein abgeschlankter Rest übrig: Links und rechts auf der Attika des Mittelrisalits jeweils eine Viktoria, wie sie zum historistischen Standardrepertoire beinahe jedes Gebäudeschmuckes zählt. Mehr als mit der Vertretung irgendwelcher zum Gebäudetypus passenden Ideen, scheinen diese nun mit der formalen Verklammerung der Gebäudeteile beschäftigt zu sein.

Zum anderen wird das Aufweichen der konventionsgebundenen Semantik der Allegorie in Verstärkung metaphorischer und/oder indexikalischer Bedeutungsspuren kompensiert, wie etwa ein Vergleich zwischen der 1882 von Martin Gerlach herausgegebenen Allegorien-Sammelmappe mit ihrer 1896 herausgegebenen Folgepublikation belehrt. Jene ganz klassisch zu bezeichnende Ausformung der Allegorie als Personifikation inmitten eines sie spezifizierenden Attributhaufens, welche noch in der ersten Mappe so peinliche Varianten wie etwa eine Veritas mit Telegraphenstange zur Versinnbildlichung der Neuzeit zeitigte, wird nunmehr fallengelassen. Anstatt dessen wird versucht, den abstrakten Inhalten über metaphorische Handlungsbezüge oder in Exemplifikation ihrer Wirkungen beizukommen. Manche Inhalte werden auch aus den psychologischen Dis-

10 Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik. Nachdruck hg. von Otto Breicha. Klagenfurt 1984, S. 266 f.

positionen der in ihre Vermittlung involvierten Figuren lesbar. So zeigt Kolo Moser zur Illustration des Themas „Liebe“ ein im Gras liegendes, einen Schmetterling beobachtendes Liebespaar, Theodor Kempf-Hartenkampff führt etwa die segensreichen Folgen der Elektrisierung am Beispiel der Wiener Straßenbahn recht anschaulich vor Augen.

## Kunstallegorien um 1900

Die altgedienten Repräsentationsstrukturen werden aber um 1900 noch nicht grosso modo vom Tisch gewischt. Manche der tradierten Symbole bleiben zunächst weiter in Verwendung. Das zeigt sich selbst dort, wo die Kunst ganz bei sich ist, von sich selbst erzählt, sich selbst repräsentiert, also im für die Moderne bestimmenden Funktionszusammenhang allegorischer Bilder: der Mythologisierung bzw. Mythisierung von Kunst.

Als Schutzgöttin der Künste war Pallas Athene schon im Historismus oft im Einsatz. Sie begegnet uns an so prominenter Stelle wie zur Bekrönung der Hauptkuppel des Kunsthistorischen Museums oder im Portikus des Westportales der Kunsthalle auf der Wiener Weltausstellung.

Nun, um 1900, wird sie, mit Hevesi gesprochen, zur „Göttin der Sezession“<sup>11</sup> umfunktioniert. Vor allem Gustav Klimt zählt zu ihren Tempelhütern. Schon unter den frühen Zwickelbildern, die Klimt gemeinsam mit seinem Bruder Ernst und mit Franz Matsch für das Kunsthistorische Museum fertigte, taucht eine Athena auf, steht hier allerdings, wie aus dem Kontext leicht ersichtlich wird, als Personifikation und gleichzeitige Exemplifikation gewissermaßen, für die griechische Antike ein.

Deutlich im Rückgriff auf die Ikonographie des Kunsthistorischen Museums, wo Athena nicht nur auf Klimts Zwickelbild zu sehen ist, sondern auch, wie bereits erwähnt, auf der Kuppel und also über der darunter aufgestellten Theseusgruppe Canovas wacht, hat Klimt sie am Plakat zur ersten Secessionsausstellung 1898 eingesetzt. Vier Bildebenen lassen sich hier gut unterscheiden: Oben ist das Feld mit der Darstellung des gegen den Minotaurus anstürmenden Theseus rechts und links von hochrechteckigen Feldern gerahmt, auf denen „Ver Sacrum“ und „Theseus und Minotaurus“ zu lesen ist. Davor, aber nicht auf demselben Niveau, steht am rechten Bildrand die Figur der kampfbereiten Athena, die in der Ferne einen unbestimmten Feind ins Visier zu nehmen scheint. Zwischen der horizontalen Linie, die ihre Standfläche andeutet, und der aus sieben feinen Linien wie ein Sims gezogenen unteren Begrenzung der Theseus/Minotaurus-Szene bleibt eine Fläche frei, die einzig die Signatur des Künstlers trägt. Ganz

11 Ebd., S. 245.

konkret erweist sich hier sowohl ein additives, montageartiges, auf unbarocke Vereinzelung bauendes Kompositionsprinzip als auch ein „amor vacui“, eine Vorliebe für den Gegensatz von Leerm und Gefülltem.<sup>12</sup> Unter Athenas Standfläche schließlich ist der eigentlichen Ausstellungsankündigung ein relativ schmaler Bildstreifen vorbehalten.

1898 malt Klimt in deutlicher Anlehnung an Franz von Stuck<sup>13</sup> das Brustbild der Pallas Athene, und präsentiert das sofort skandalisierte Bild auf der zweiten Ausstellung der Secession in einem von Georg Klimt nach seinen Vorgaben getriebenen Metallrahmen.

Klimt rückt seine Athena noch näher als Stuck an den Betrachter heran, vermindert andererseits die Plastizität der Figur. Betont wird auch hier, wie am oben beschriebenen Ausstellungsplakat die Kampfbereitschaft der Göttin. Die bei Klimt goldene Brustpanzerung mit dem Kopf der Medusa nimmt wesentlich mehr Fläche ein, fällt als Flä-

12 Wie beides Klimt bereits durch Hatle zugeschrieben wurde: vgl. Hatle, Ingomar: Gustav Klimt. Ein Wiener Maler des Jugendstils. Ungedr. phil. Diss., Graz 1955, S. 26 ff.

13 Auch Stuck hat sich mehrfach mit der Pallas Athene auseinandergesetzt. Diese taucht schon 1892 in einem nach antiker Vorlage gemaltem Profilbild in Stucks Gemälde-Oeuvre auf (vgl. Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung – Arbeitskreis Kunstgeschichte, Bd. 1.), Nr. 55/336.

Auf dieses Bild konnte Stuck zurückgreifen, als er 1898 das Plakat für die „Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (Secession)“ im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz lieferte. Der Athenakopf im Profil wurde dann zum Markenzeichen der Münchner Secession und blieb auch noch in der Zeit des Nationalsozialismus „Signum der Deutschen Kunstausstellung im Haus der Kunst in München“ (Hardtwig, Barbara: Katalog der Werke. In: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.): Franz von Stuck. Die Sammlung des Museums Villa Stuck. München 1997, S. 55-217, S. 156; vgl. auch schon: Duvigneau, Volker / Suckale-Redlefsen, Gude (Hg.): Plakate in München 1840-1940. München 1976, S. 53 u. 158 f.

Verbindlich für Klimt wurde aber Stucks Brustbild der Pallas Athene von 1898, das ebenfalls auf einem Plakat zu einer Kunstausstellung (diesmal die VII. Internationale Kunstausstellung der Künstlergemeinschaft Secession, München 1897) in Umlauf gebracht wurde (auf letzterem Plakat taucht auch, rechts vom Brustbild der Pallas Athene, das Profilbild von 1892 als Emblem auf; vgl. zu diesem Entwurf Hardtwig 1977, S. 154 f.

Auch beim Athena-Gemälde von 1898 hat er sich Stuck an ein antikes Vorbild, archäologische Rekonstruktionsversuche der Athena Parthenos des Phidias, gehalten, was besonders in der „originalgetreuen“ Wiedergabe der Helmzier offensichtlich wird (vgl. Weschenfelder, Klaus: Franz von Stuck – „il pittore del riso“. In: Weschenfelder, Klaus (Hg.): Spiel und Sinnlichkeit. Franz von Stuck 1863-1928. Ausst. Kat., Koblenz 1998, S. 41.

Zusammen mit ihren Rivalinnen Hera und Aphrodite tritt Athena in Stucks Oeuvre des Weiteren auch noch in anderen inhaltlichen Zusammenhängen, in den dem „Urteil des Paris“ zu-rechenbaren Bildern zwischen 1923 und 1925 (vgl. Voss 1973, Nr. 564/127 und 565/128 bzw. 576/129 ohne die Figur des Paris) wieder auf, schließlich noch einmal alleine 1925 (vgl. Voss 1973, Nachtrag Nr. 16). Ihre Instrumentalisierung als Schutzgöttin der Künste wird bei Stuck aber auch noch in dessen Villa, im ihr gewidmeten „Altar“ manifest; vgl. Hofmann, Helga: Das Dekorations- und Raumprogramm der Stuck-Villa. In: Franz von Stuck. Ausst. Kat., München 1968 (Stuck-Jugendstil-Verein; Kat. I.), S. 17-35; Hoh-Slodczyk, Christine: Kunststadt und Künstler-villa. In: Franz von Stuck 1863-1928. Maler – Graphiker – Bildhauer – Architekt. Ausst. Kat., München 1982, S. 19-43.

chenplan beinahe mit der Bildfläche selbst zusammen, nur noch überschritten von der selbstbewusst präsentierten Viktoria in der Rechten.

Das Bild wird zum Pasticcio. Als Viktoria bekrönt Klimts „Nuda Veritas“ die Kugel in der Rechten der Göttin. Helm und Brustpanzer verweisen auf ein genaues Studium antiker Vorbilder wie der Athena Parthenos. Für die Gesichtszüge der Göttin hat Marian Bisanz-Prakken in Jan Toorops Sphinx von 1893 das Vorbild entdeckt<sup>14</sup>. Und einem Giovanni Morelli würde staunend auffallen, wenn Sie mir den Seitenhieb gestatten, wie genau die rechte Hand der Athena jener von Tizians „Flora“ entspricht. Für die Figuren im Hintergrund ist die Darstellung des mit einem Triton kämpfenden Herakles auf einer archaischen Hydria attischen, schwarzfigurigen Stils das penibel kopierte Vorbild, welches Klimt vielleicht aus Eduard Gerhards „Auserlesene Griechische Vasenbilder“ kannte. Der Konnex der antiken Szene zur Athena ist ebenfalls schon in der Vasenmalerei vorgegeben. Im oberen, von Klimt nicht dargestellten, kleinfigurigen Register wird der siegreiche Herakles von Hermes der eben einen Streitwagen besteigenden Athena vorgeführt. In seine Rolle tritt in Klimts Bild der Betrachter ein. Sein Bezug zum Kunstwerk wird, mythologisch überhöht, als Bezug zur (kampfbereiten) Kunst thematisiert.

Was die beiden eben kurz vorgestellten Athenen gemeinsam haben, bestimmt das künstlerische Selbstbild um 1900 nachhaltig: Nicht nur wird künstlerische Selbstreferenz wörtlich durch die Zusammenstellung mehrerer Kunstwerkzitate geübt. Als Schichtung mehrerer Flächenpläne erscheinen beide Bilder flächenbezogen und schon damit selbstbezüglich. Die Bilder referieren auf sich selbst, könnte man sagen, indem sie das thematisieren, was sie ureigenst sind. In diesen Zügen vollzieht sich, gestützt auf traditionsverbundene Symbole, der Übergang zu einer „modernen“ Allegorisierung von Kunst: Das Bild wird insgesamt allegorisch, nicht nur aufgrund dessen, was auf ihm dargestellt ist, sondern unter Miteinrechnung der Darstellung als solcher und der Weise, wie das Dargestellte dargestellt ist.

Das zeigt sich vielleicht noch deutlicher im Umgang mit dem ebenfalls der Tradition entnommenen Kunstwappenschilden, die Alfred Roller schon für das erste Heft der Kunstzeitschrift *VER SACRUM* in das Blattwerk eines unbezähmbar wachsenden Bäumchens montierte. Als mächtiges Dreigestirn sind sie auf Rollers Plakat zur IV. Ausstellung der Secession dem hinter ruhiger, dunkler Meeresfläche aufgehenden Himmelskörper vorgeblendet. Am Plakat zur IX. Ausstellung der Secession scheint der Blick jener Gestalt in weite Ferne zu gehen, welche wie ein steiler Felsen pathetisch vor eine Meereskulisse gestellt ist und das auratisch leuchtende, lichtbekränzte Künstlerwappen vor sich hält. Entsprechend den schon angesprochenen, inhaltlichen Aushöhlungen-

14 Vgl. Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt und die „Stilkunst“ Jan Toorops. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23 (1978/79), Nr. 66/67, S. 146-214, S. 154 f.



denzen wird das Motiv im Jahr darauf, in Kolo Mosers Plakat zur XIII. Ausstellung, versteckt in den tropfenförmigen Brustschilden dreier ganz ident gebauter, flächig-ornamental aufgelöster Frauenfiguren wieder aufgegriffen und bildet gleichzeitig das kompositorische Schema nach dem die Figuren zusammengestellt sind. Noch einmal ist Roller in seinem Plakat zur XVI. Ausstellung auf die Wappenschilder zurückgekommen. Im Rapport bilden sie jetzt den tapetenhaften Hintergrund auf dem in extrem gelängten S-Unterschwüngen „Secession“ geschrieben steht.

Ihre Inhaltlichkeit zur Selbstverständlichkeit entkleidet, ist die Wappenschildtrias nunmehr flächenbezogen zum puren Muster degradiert, dient nicht mehr als Attribut, sondern einer Struktur als Ornamentvokabular und markiert damit den Weg, den das Allegorische in der Moderne geht: Vom semantisch Aufgepfropftem zum syntaktisch Implizierten, das Mythen über Kunst entwerfen wird.